

Entrevista a Austin Morgan

Correspondència, febrer del 2008

32 años. Licenciado en Derecho y Licenciado en Teatro. Diplomado en Teatro en Casa del Teatro 2001. Comienza a hacer teatro en grupos experimentales desde 1992 en Baja California, México. En 2003 se traslada a Xalapa, Veracruz, para hacer la carrera de Teatro. Su formación es básicamente como actor. En 2006 dirige *La Niña de Tecún*. Actualmente, trabaja como productor en la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana y dirige su propio grupo independiente de Teatro «La Talacha Teatro», antes llamado «Epicentro».

Ricard Salvat: — Su obra, *La niña de Tecún*, basada en el cuento *La Pequeña Tijuana* de Virginia Hernández, narra, a través de la historia de la niña Armida, la dura realidad de Tecún Umán, una pequeña ciudad guatemalteca que hace frontera con Chiapas. La prostitución, el delito, pero también los sueños y la inocencia de esta niña, son contados con marionetas, elementos de varilla, sombras... teatro de objeto. A través de estos elementos finalmente tan oníricos, abordamos una historia terrible, ciertamente difícil de afrontar en un teatro más realista, o con actores. ¿Cómo se gestó este proyecto teatral? ¿Por qué haber acudido al teatro de objeto para contar esta historia? Es usted además el autor del montaje. ¿Cómo fue el proceso de creación, de escritura dramática y escénica?

Austin Morgan: — Nunca pude imaginar esta obra con actores. Los actores-manipuladores que acomodan al público en su asiento, evidencian sutilmente que lo que ahí se va a representar no es para nada real, sino una obra contada con títeres. No hay nada más alejado de un personaje vivo que un títere. Presentadas las reglas de cómo se va a contar la historia, el espectador se instala en la ficción y comienza a crearla.

Busqué que el público fuera construyendo el cuento a través del cambio de escenas sobre pequeños escenarios. Los objetos le permiten al público distanciarse de la realidad que viven los personajes de la obra. Es con esta distancia que al final el espectador puede lograr una confrontación de una realidad que le es reconocible en su cotidianidad, lo que lo lleva a la catarsis. De esta manera toca su sensibilidad y su emotividad. La anécdota es muy simple, lineal y raya en el melodrama. Una niña llega a vivir a un prostíbulo fronterizo de Guatemala, vendida por su padre. En ese lugar conoce a una prostituta que ahí trabaja y que le brinda su apoyo.

Al final su amiga muere y la niña la suple en sus labores dentro del tugurio.

Creo que esto contado por actores sería un melodrama bastante aburrido, pero con el lenguaje de los títeres cambia la cosa, y el final, aún cuando éste es previsible, toca al público. Recibí el cuento de Vicky un poco después de que se lo publicaran, más o menos en 2002, y siempre pensé en hacer algo con él. Pero esto no sucedió sino hasta 2006, cuando cursaba la última etapa de la carrera de teatro en la Universidad Veracruzana. Por ese entonces tomaba una clase de títeres dentro de la escuela y, por otro lado, fuera de ella [cursaba] un diplomado, ambos con Carlos Converso.

Buscando el proyecto final de la clase, encontré que el material de Vicky me serviría. Le pedí los derechos a Virginia y comencé a escribir el primer boceto. Con la escaleta en mano invité a un grupo de actores de la misma facultad de Teatro y empezamos a trabajar en la producción. A los dos meses presentamos a la clase nuestro trabajo final que duraba tan sólo doce minutos. Seguimos trabajando hasta que seis meses después estrenamos finalmente *La niña de Tecún*. Terminó siendo una versión libre del cuento original. La producción se tuvo que rehacer casi por completo para el estreno. En cuanto al texto, siempre lo hice pensando en que era para estos actores-manipuladores en particular (Rosa Eglantina, Karina Eguía y David Ike), previendo siempre que alguno estuviera libre para preparar la escena siguiente o manejar la tramoya mientras estaba ocurriendo otra escena. Finalmente, con sus aportaciones en escena terminé de escribir el texto.

R.S. — Me imagino que muchos padres habrán venido a ver títeres con sus hijos. ¿Cómo fue la recepción del público? ¿Para quién escribió esta obra? ¿Siempre trabaja con objetos?

A.M. — El grueso del público que ha venido

han sido jóvenes entre diecisiete y veinte años de edad. Los adultos han venido en pareja, pero pocas veces acompañados de niños. Los niños de entre siete y nueve años que han venido a verla, han preguntado si las niñas se venden, con un gesto de incredulidad. A veces batallan en entender la obra. Creo que la reciben mejor los niños de alrededor de los doce años en adelante, pero pocos han vendido a ver la obra.

La escribí pensando que el montaje podía ser dirigido a adolescentes y adultos. Es curioso, pero a pesar de que en México hay excelentes titiriteros que trabajan lo mismo para adultos que para niños, todavía hay un prejuicio general que encasilla al teatro con objetos como exclusivo para niños o para fines didácticos en la etapa preescolar. El 80% de las veces que alguien me preguntaba que qué era lo que estaba montando y yo les contestaba que una obra con títeres, asumían que era para niños.

Me gusta el teatro con títeres, pero no siempre lo he hecho. Una vez en 1997 hice una versión para niños del *Quijote*, en donde los personajes contaban un pasaje de la obra con muñecos de guante, pero la puesta era básicamente con actores. De hecho la parte de los títeres no era la más afortunada de la obra. *Tecún* es mi primer montaje con títeres. Creo que es a partir de conocer el teatro de Carlos Converso que me sentí atraído por los muñecos.

R.S. — En ciertos países el teatro de objeto tiene un peso mayor. Tendimos a pensar que está dirigido a un público joven. Hemos visto sin embargo con su obra que se dirige también a un público adulto. ¿Se valora esta forma en México? ¿Qué tipo de público atrae?

A.M. — Ciertamente, en México el teatro de títeres tiene un peso menor que en otros paí-

ses, inclusive entre los teatreros hay pocos que se sienten atraídos por ello. Insisto en que en muchas ocasiones se relega a los títeres a un teatro exclusivo para niños, no quiero decir que no me atraiga el teatro para niños, sólo que el lenguaje de los títeres no es exclusivo para montajes dirigidos a espectadores de una determinada edad, depende más bien del montaje en general y no de la técnica utilizada.

No sé si en todo México, pero en Baja California y en Xalapa, Veracruz —lugares en donde he vivido—, sí he percibido un menor interés por el teatro hecho con títeres que por el que se hace sin ellos, y me refiero tanto al público asistente a los espectáculos como a los teatreros. Debo apuntar, sin embargo, que en Xalapa comienza a haber un mayor interés por el lenguaje de los títeres.

El teatro hecho con títeres es finalmente teatro, la utilización de los títeres depende del tono y la propuesta del montaje. Hay que pensar, igual que en cualquier otra obra, en el material de la producción, cuidar la unidad, la interpretación y todo lo que se cuida en cualquier proyecto de la misma forma como se haría en un montaje realista con actores, o en uno con máscara, por ejemplo. La elección de la técnica depende más bien del lenguaje que se va a utilizar y de las propias necesidades del montaje. La diferencia entre el teatro hecho con títeres y el hecho con actores, estriba en que el de títeres, éste será siempre el personaje con independencia del titiritero, y en el que se hace con actores, la persona del actor será a la vez el personaje, es decir, actor-personaje en uno solo.

R.S. — *La niña de Tecún* incluye un homenaje a Antoine de Saint-Exupéry. ¿Puede explicarnos la razón?

A.M. — Creo que *El Principito* es un texto para el niño que hay dentro de cada adulto y,

con la debida distancia que hay entre la obra de Antoine de Saint-Exupéry y la mía, hay algo de esto en *La Niña de Tecún* y en algunos de sus personajes. Armida y Tambuco cuidan la rosa especial que tienen en su pequeño planeta, aún en el mundo adverso que les tocó vivir. *Tecún* es en apariencia una obra para niños, pero termina siendo para adultos. Finalmente, debo decir que *El Principito* es un cuento que me gusta y me permití incluirlo.

R.S. — Utiliza distintos espacios, disponiendo asimismo al público en bifrontal. ¿Es una manera de involucrar al espectador a través de una mirada activa?

A.M. — Siempre aposté por una participación activa del público en la construcción de la historia. Nuestras primeras funciones eran

con el público dentro del recuadro de las cuatro mesas, justo a los lados del pasillo central. Sentábamos al público en banquitos circulares sin respaldo, que les permitían seguir las escenas en los diferentes frentes. Llenábamos la sala con diez personas. Abrimos el espacio a dos frentes con gradas para poder tener una audiencia mayor y poder encontrar espacios en donde presentarnos, sé que con eso perdimos algo de visibilidad con algunos de los espectadores en espacios que no tienen bien separados los niveles de las gradas —como sucedió en la Muestra—, pero aún con eso, creo que el público puede seguir toda la obra.

R.S. — Con esta obra usted toca temas muy sensibles. ¿Se puede hablar de un teatro político en México?



■ *La niña de Tecún*, autor i director: Austin Morgan. Companyia: La Talacha Teatro. Teatro del IMSS (Zacatecas), 20 de novembre de 2007. (Luis Marín. Archivo Candileja)

A.M. — No sé si hay un teatro político en México. Sé que hay dramaturgos y directores en México que escriben y montan obras de teatro político. Me atrevo a decir que Usigli lo hizo en el siglo pasado, los difuntos Óscar Liera y Jesús González Dávila hicieron lo propio; actualmente varios dramaturgos de la frontera norte lo hacen, también Víctor Hugo Rascón Banda en algunas de sus obras, sólo para citar algunos. Nunca pensé en hacer una obra de teatro político. Soy abogado y teatrero, crecí en Ensenada, Baja California y estudié Derecho en Tijuana, frontera con California. Esas cosas dejan su huella en el individuo, uno habla de lo que conoce y le afecta. La anécdota de esta obra puede ser encontrada en la prensa o en el internet a diario. Son tan frecuentes estas noticias que llegan a pasar desapercibidas. Historias como ésta son comunes en Juárez, Matamoros, Tijuana o la frontera sur del país.

R.S. — Tuvimos la impresión de que la Muestra Nacional de Teatro ha definido un claro programa de acción que ha mejorado considerablemente con lo que fue en los primeros veinticinco años. ¿Qué opina sobre esto?

A.M. — He estado en pocas Muestras como espectador y ésta es la primera vez que estoy con un trabajo. Sé lo que he leído sobre ellas por la prensa. Puedo decir, sin embargo, que en esta ocasión hubo una selección del teatro que actualmente se está haciendo en este país, bueno o malo, pero ahí está. En ediciones anteriores en las que me ha tocado estar como espectador, era muy evidente la asistencia de las mismas personalidades del teatro nacional con sus respectivos equipos de trabajo.

R.S. — Desde el punto de vista de la dirección escénica, ¿qué espectáculos de Zacatecas destacaría?

A.M. — De las del estado de Zacatecas diría que falta mucho trabajo y formación. De los trabajos que me tocó ver, me atrajo el de

Alberto Lomnitz, *El rey que no oía pero escuchaba*. Me quedé con ganas de ver el trabajo de Mauricio Jiménez porque tuve que dar funciones en San Luis ese día, pero he visto otros de sus montajes y me parece un director serio. Aunque en esta ocasión el trabajo de Martín Acosta no me terminó de cautivar, *Crack, o de las cosas sin nombre*, siento que había una buena dirección de actores, sobre todo en Emma Dib y Arturo Reyes. Martín Acosta es un buen director, ha tenido mejores montajes, *Carta al artista adolescente* por citar sólo uno.

R.S. — Se habló mucho en Zacatecas de la «narraturgia», tema expuesto por la teórica del teatro Hilda Saray durante la Muestra, sobre la actual estética teatral impulsada por jóvenes dramaturgos. ¿Se puede hablar del mismo fenómeno desde un punto de vista de la puesta en escena? ¿Qué directores le interesan más de la última generación y quiénes componen esa posible generación de directores? ¿Cree que se ha producido una ruptura, un cambio generacional?

A.M. — Bienvenidas las nuevas propuestas. En México tiene relativamente poco escribiéndose y haciéndose este teatro narrado. Quizá me equivoque, pero no creo que la ruptura o el cambio generacional se hayan dado aún. Es algo que está en exploración y por tanto debe encontrar sus propias formas. Tal vez habría que mencionar al Maestro Margules sobre el particular, en su propuesta de dirección para el montaje de *Los Justos*. Siento que la nueva generación de directores apenas se está formando.

R.S. — ¿Qué directores de escena, tanto nacionales como internacionales considera ser sus maestros?

A.M. — Fernando Rodríguez Rojero, Rogelio Luévano (fallecido), Martín Zapata y Carlos Converso. Todos mexicanos, el último de origen argentino nacionalizado mexicano.

R.S. — No tenemos posibilidad de conocer

todo su teatro. ¿Podría resumirnos qué pretende con sus propuestas teatrales?

A.M. — La mayoría de mis trabajos en escena han sido como actor y no dirigiendo, es una veta que apenas estoy investigando. Sólo he hecho un par de cosas dirigiendo, *Tecún* es el primer proyecto en el que me quedo en la dirección exclusivamente. Por ahora quiero trabajar con muñecos, creo que lo que sigue será algo con títeres y actores. Me inte-

resan las obras en donde le pase algo al espectador en la función, aunque sea que se moleste, y ya de paso si se le confronta con su entorno cotidiano, pues estamos de gane. Me angustia pensar que alguien vaya al teatro igual que lo hace cuando va a tomar un café, o peor aún, que se aburra o se duerma. Ahora que lo pienso, me angustia más cuando el público no va.

R.S. — Gracias Austin Morgan.